

KOVÁCS Katalin:

LA QUESTION DE LA HIÉRARCHIE DANS LA CRITIQUE D'ART DE DIDEROT

*Tout s'anéantit, tout périt, tout passe.
Il n'y a que le monde qui reste.
Il n'y a que le temps qui dure.*

I. Introduction

La deuxième moitié du XVIII^e siècle a marqué en France un tournant décisif. L'ère substantialiste a cédé la place à la conception du relativisme. Cette nouvelle orientation s'est aussi manifestée dans le domaine de l'esthétique. Des théories optant pour la relativité du beau ont tour à tour apparu tout en contestant l'existence d'une beauté absolue.

L'esthétique comme discipline indépendante doit son nom et sa systématisation à Baumgarten, et son épanouissement en un système cohérent revient à un autre Allemand, à Immanuel Kant. Le système kantien représente le sommet d'un mouvement européen.

C'est dans ce mouvement que se situe l'activité de Denis Diderot (1713 - 1784). Notre travail ne cherche en aucune façon à systématiser les éléments épars de l'esthétique de Diderot laquelle se refuse à toute tentative de systématisation. Il consiste à présenter le champ conceptuel diderotien à un moment donné de son évolution. L'année 1765 est la date de la rédaction du quatrième *Salon*, suivi de l'*Essai sur la peinture* qui nous serviront de textes de base. Nous examinerons la possibilité d'une hiérarchie entre les différentes formes d'art d'une part et les différentes formes de peinture d'autre part.

¹ CHOUILLET, Jacques, *La formation des idées esthétiques de Diderot 1745 - 1763*, Paris: Armand Colin, 1973, p. 111.

Regardons d'abord le squelette - ou tout du moins un squelette possible - du champ conceptuel diderotien. Nous plaçons au centre la notion de beauté en général. Pour que celle-ci puisse se manifester dans des oeuvres d'art, elle a besoin de l'énergie créatrice d'un homme de génie qui possède les moyens de donner à cette substance abstraite une forme concrète.

Depuis la *Poétique* d'Aristote, les arts différents se trouvent différenciés et canonisés selon leurs moyens d'expression. Suivant cette théorie, les arts possèdent une origine commune, le principe de l'imitation de la nature. Alors que la conception de frontière étanche entre les arts (en premier lieu entre la peinture et la poésie) fait référence dans les pays germaniques à la fin du XVIIIème siècle, Diderot la remet nettement en cause en l'abolissant, même si c'est d'une manière quasi intuitive. Il s'attache à une autre dichotomie qui puise sa source aussi dans Aristote et qui se base sur des critères de "noblesse" ou "bassesse". Cette dernière domine la critique d'art traditionnelle en France. Dans le cas de la peinture, il s'agit de l'opposition entre le *tableau d'histoire* et les petits genres dont le *portrait* - cette dichotomie imprègne toute la critique des Salons de Diderot. Cependant, dès que l'on prend les notions de tableau et de portrait au sens large, (peinture, littérature, dramaturgie), on peut s'affranchir de la problématique des limites strictes des arts "à l'allemande".

Après avoir fixé notre but consistant en la reconstruction d'un état momentané d'un élément du champ conceptuel diderotien, la nécessité de trouver une méthode adéquate de sa réalisation s'impose.

1. La méthode

A cause de l'impossibilité de décrire un champ conceptuel fermé et figé, il vaut mieux montrer le développement d'un processus de réflexion et se contenter d'en dégager des éléments épars. Parmi ces éléments, des rapports temporels peuvent être établis. Cela donne un arrangement possible des points de condensation sans que l'ensemble y soit systématisé. Nous ne fixons donc qu'un état possible d'un champ conceptuel possible dont les éléments sont en mouvement perpétuel. Les rapports de ces éléments mobiles peuvent changer à l'infini.

Ayant donc accepté l'hypothèse d'un champ conceptuel ouvert, regardons son application à la conception de l'art de Diderot en l'année 1765, illustrée par la problématique de la hiérarchie des arts.

II. La hiérarchie dans la conception esthétique de Diderot

En abordant des sujets esthétiques, les penseurs de la deuxième moitié du XVIII^e siècle étaient préoccupés de délimiter les domaines des arts. C'était l'héritage pesant d'Aristote qui survivait à plusieurs siècles, tout en poussant les théoriciens à trouver des critères de la frontière des arts.

Diderot critique d'art s'inscrit également dans cette tradition. Ses pensées esthétiques s'organisent de la manière d'une toile d'araignée autour du problème de trouver des règles immuables du beau. Elles touchent à la question de la hiérarchie des arts dans chaque état de la formation de sa conception, assurant ainsi une certaine continuité de ses idées. L'année 1765 est celle de la rédaction du quatrième *Salon*. Ce *Salon* tient une place centrale dans la critique d'art de Diderot et marque un état de transition dans ses pensées esthétiques.

II. 1. Autour du champ conceptuel de Diderot. Cadre d'interprétation

La dernière phase de l'ère des Lumières est appelée néo-classicisme en terme d'histoire de l'art. Cette tendance doit sa naissance en France à la réaction contre le rococo. En 1747, l'Académie royale a lancé un mouvement pour ennoblir le style par le "retour à l'antique" et au "grand goût" qui allait de pair avec la réactivation de la doctrine de la hiérarchie des genres et celle de la supériorité de la peinture d'histoire.

La critique d'art s'invente en France vers le milieu du XVIII^e siècle. La Font de Saint-Yenne est considéré comme créateur du genre des "salons". C'est encore un genre tout récent quand en 1759, Diderot entame la rédaction de ses "Salons" pour le cercle de la *Correspondance littéraire* de Grimm. Outre les essais de La Font, de l'abbé Leblanc, le comte de Caylus et de Grimm, Diderot n'a aucun prédécesseur. Or, il y a la critique académique qui a lancé la devise du "retour à l'antique" et de

² DÉMORIS, René, "Du texte au tableau: les avatars du lisible de Le Brun à Greuze", *La licorne*, Publication de l'URF de langues et littératures de l'Université de Poitiers, n° 23/1992, p. 55.

³ Le mot "salon" vient de l'italien ("salone"), il signifiait d'abord une pièce d'appartement qui servait à recevoir. C'est au XVII^e siècle que le salon devient lié à un art de conversation, inséparable d'un esprit de cohésion et il garde ce rôle au XVIII^e siècle aussi. In *Larousse du XX^e siècle en six volumes*, publié sous la direction de Paul Augé, Paris: Larousse, 1930, tome VI, p. 160.

⁴ Introduction de Paul Vernière in *Oeuvres esthétiques de Diderot*, Edition de Paul Vernière, Paris: Bordas, Coll. Classiques Garnier, 1988 (dans la suite par l'abréviation OE), p. 439.

l'ennoblissement du style; mais les arts n'ont pas essentiellement changé depuis vingt ans en France. Au milieu du XVIIIème siècle, deux tendances dominantes caractérisent la vie artistique française. A côté de la réactivation du "grand style" de la peinture d'histoire, la tendance de la fidèle interprétation de la vie intérieure et quotidienne a de plus en plus gagné du terrain.

Diderot tient à la distinction des genres de la peinture, il essaie cependant de réduire la multiplicité traditionnelle des genres à la dichotomie essentielle de la peinture de genre et de la peinture d'histoire. Dans sa critique d'art, il tient l'aspect dramatique pour décisif lors de l'appréciation des tableaux. Ce critère nous mène du domaine de la peinture à la frontière où elle touche celui de l'art du discours.

A ce point, nous nous heurtons au problème des frontières des arts relevant également de la doctrine de la hiérarchie. Il nous faudra donc examiner leurs différents moyens de représentation en faveur de leur possibilité d'imitation en temps et en espace (critère de successivité ou de simultanéité).

Diderot est attaché à la conception de l'oeuvre d'art comme une *unité*, un ensemble cohérent. Nous pouvons présupposer le "principe unifiant" indéterminé de la "perception des rapports" dans la notion de la cohérence des oeuvres d'art qui peut être ramené à l'unité de la nature. Cette unité se trouve à chaque instant dans un mouvement perpétuel tandis que le principe en reste un: "Tout change, tout passe, il n'y a que le tout qui reste." en langage philosophique (*Le Rêve de d'Alembert*, 1769) et "Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste. Il n'y a que le temps qui dure." (*Salon de 1767*) en langage esthétique. La nature est toujours soumise aux variations du temps et de l'espace. Ainsi, Diderot réfute la doctrine académicienne voulant l'imitation servile de l'art grec et se rapprochant d'un modèle immuable de la beauté. Il la remplace par un modèle plus dynamique. Quoique ce modèle, de certains points de vue, montre des traits platoniciens (dégagement de la "ligne idéale", contour de la "belle nature" des oeuvres antiques), il reste loin de toute réduction à une beauté statique et absolue.

Par leur dynamisme continu, les idées de Diderot se dégagent du champ restreint de l'esthétique néo-classique. Elles nous conduisent vers une nouvelle conception de l'art qui prépare l'esthétique du XIXème siècle. Cette esthétique moderne, au lieu de préconiser la doctrine d'art

⁵ *Oeuvres philosophiques de Diderot*, Edition de Paul Vernière, Paris: Garnier Frères, 1964, p. 300.

⁶ OE, p. 644.

comme imitation ou comme idéal de la clarté rationnelle, apprécie la création et l'énergie de l'homme de génie.

II.2. Diderot critique d'art. Son champ conceptuel en 1765

L'activité de Diderot critique d'art des *Salons* s'étend sur la période de 1759 à 1781. Après ses échecs théâtraux en 1757 (*Le Fils naturel*) et en 1758 (*Père de famille*), les *Salons* lui offrent un nouveau domaine pour engager sa force. Cependant, Diderot s'attache à son idéal de théâtre qui consiste à l'importance donnée à l'émotion et à l'effet pathétique lors de la considération des tableaux ainsi qu'à l'emploi fréquent de la forme de dialogue.

Dans le domaine de la critique d'art, Diderot se heurte au problème du manque d'une terminologie toute faite et héritée. Il se trouve devant un travail double: l'instauration d'un genre doit être accompagnée de l'invention des termes propres à ce but. Or, Diderot a déjà donné l'explication de certaines expressions esthétiques à l'*Encyclopédie* qu'il réutilise et développe souvent dans ses *Salons*⁷, mais il parle de peinture toujours en langage philosophique et poétique.

Traditionnellement, on parle de trois étapes de la formation de Diderot critique d'art.⁸ Les premiers *Salons* de 1759, de 1761 et de 1763 sont considérés comme une période de formation. Ses pensées esthétiques atteignent leur apogée dans les *Salons* de 1765, de 1767 et de 1769, tandis que ceux de 1771, de 1775 et de 1781 marquent une crise sceptique et le déclin de son activité comme salonnier. Le *Salon de 1765* est ainsi le premier à l'étape de l'apogée où Diderot organise d'une façon thématique ses idées. Il y met au point sa méthode de description et élabore ses critères de jugement (critères de l'unité, de l'expressivité et de la vérité historique).⁹

Diderot transgresse sans cesse les frontières des disciplines traditionnellement séparées (peinture, poésie, philosophie). Dans ses critiques d'art, à la place de la description des tableaux, il les transcrit et récrée par l'imagination.

Nous voilà devant le problème de la limite des arts et des critères de leur représentation.

⁷ Cf. article "Composition".

⁸ OE, p. XV., Introduction de Paul Vernière

⁹ DIDEROT, *Salon de 1765*, Paris: Hermann, 1984, pp. 7-8.

III. Hiérarchie des arts

III. 1. Espace et temps

C'était la devise d'Horace "ut pictura poesis" (*Art poétique*, vers 361) qui a sanctionné la confusion des arts. Jusqu'au XVIII^{ème} siècle, on voulait ramener la peinture et la poésie au même principe tout en discutant de leur valeur respective. Dans la théorie de Batteux, elles sont aussi interchangeables. Il faut attendre Lessing qui, dans son *Laocoon* en 1766, donne le premier une définition systématique des critères différents de la peinture et de la poésie et met fin à cette confusion. Lessing abolit le préjugé de la supériorité des arts plastiques en délivrant la poésie des limites plus étroites de la peinture.

Diderot, bien avant Lessing, formule le principe de la différence des arts. Dans la *Lettre sur les sourds et muets* (1751), il fait distinction entre les expressions du musicien et du poète qui sont des hiéroglyphes (ou des emblèmes) accessibles seuls aux initiés et celles de la peinture qui montre la chose même.

La peinture et la poésie sont souvent considérées comme deux différents modes de communication qui disposent de deux dimensions, de l'espace et du temps. On peut délimiter les arts soit par la présence, soit par l'absence de l'une de ces dimensions qui, sauf au théâtre, s'excluent mutuellement. Tandis que l'objet pictural se situe dans l'espace, et ne représente qu'un seul moment d'un processus, l'objet poétique est lié à la représentation dans le temps et au manque de l'aspect spatial. Entre ces deux dimensions, Diderot s'attache surtout à celle du temps.

III. 2. Le moment unique

Le moment unique où peinture et poésie se touchent marque tous les états du champ conceptuel diderotien. En 1765, dans les *Essais sur la peinture*, il dit: "Chaque action a plusieurs instants; mais je l'ai dit, et je le répète, l'artiste n'en a qu'un, dont la durée est celle d'un coup d'oeil."

Le critère de Diderot est donc le choix de l'instant le plus dramatique pour le peintre. Mais le moment du peintre n'est pas toujours celui que le poète aurait choisi. Lorsque Diderot trouve que le peintre a

¹⁰ LESSING, Gotthold Ephraim, *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in Lessings Werke in fünf Bänden. Dritter Band, Weimar: Aufbau Verlag, 8. Auflage 1978.

¹¹ LEWINTER, Roger, *Diderot ou les mots de l'absence*, Paris: Champ Libre, 1976.

¹² OE, p. 712.

manqué le choix du bon moment, il recourt à la reconstruction de la scène dont le tableau pouvait être né. C'est l'une de ses techniques préférées dans les *Salons* qui peut conduire souvent aux interprétations des scènes fictives, à la recreation des objets absents.

Tandis qu'en 1765, Diderot pense encore que l'instant peut embrasser les traces de celui qui l'a précédé et annoncer celui qui le suivra et que ce moment est le fils de la durée, il considère en 1767 l'instant comme une pure fiction. Puisque la vie se trouve dans un changement perpétuel, le moment qui passe ne peut être qu'illusoire qui, par la suite, engendre l'illusion de la durée: "Il n'y a que le temps qui dure" médite Diderot devant les "sublimes ruines" de Hubert Robert. L'image aristotélicienne du monde comme une substance invariable est abandonnée pour celle du type héraclitéen proclamant la loi universelle d'un flux perpétuel.¹³

III. 3. La méthode de dramatisation. L'esquisse.

Les arts se trouvent ainsi fondés sur des systèmes de signes différents. A ce point, la question se pose sur la compatibilité des deux codes. A côté du langage écrit, celui du corps existe parallèlement, codé dans le tableau aussi bien que chez le spectateur. La peinture qui rend visible le moment choisi d'une action, met en mouvement le fonctionnement simultané de l'autre code (lisible) dans l'interpréteur. En acceptant l'existence parallèle des deux codes, nous contestons leur communication. En théorie, dans ses réflexions sur les arts, Diderot, lui aussi, met l'accent sur les limites respectives des domaines pictural et poétique. Cependant en pratique, dans ses critiques d'art, il tend à abolir cette incompatibilité par la "mise en scène" des tableaux.

La dramatisation des tableaux est le plus efficace dans le cas des *esquisses* qui représentent un état transitoire entre l'idée et le faire. L'esquisse est la première idée rendue d'un sujet qui offre une vision totale de l'oeuvre, mais reste toujours un travail préparatoire. C'est sa forme spontanée et ouverte qui la rend si chère aux yeux de Diderot.

C'est à la fin du commentaire du *Fils puni* (esquisse de Greuze) que Diderot se pose la question sur l'effet poétique de l'esquisse. Sa réponse affirmative suggère sa prédilection pour la théâtralité de Greuze, inséparable de la moralité. Or, Diderot oscille toujours entre deux pôles. D'une part, il établit le critère de la réalité et de la vérité pour la

¹³CHOUILLET, Jacques, "La promenade Vernet", *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, Aux amateurs de livres, Paris, n2, Avril 1987.

peinture de genre qui provient de la rigoureuse observation de la nature. D'autre part, il voit la tâche du tableau d'histoire dans la recherche de l'effet pathétique. Jusqu'ici, nous avons utilisé le mot "tableau" pour toute sorte de peinture, sans faire distinction entre ses sous-genres. Pour aborder le problème de leur hiérarchie, nous devons d'abord définir les notions du "tableau d'histoire" et celle du "portrait".

IV. Hiérarchie des genres: tableau d'histoire et portrait

Après l'examen de la hiérarchie des arts, nous nous tournons vers celle des genres en peinture. Suivant la définition de l'*Encyclopédie* (article "Genre", écrit par Watelet), le terme *genre* sert au XVIII^{ème} siècle à distinguer les peintres d'histoire des peintres de genre, bornés à l'imitation de certains objets, peintures d'animaux, de fruits, de fleurs et de paysages.

Le dogme académique établi par Félibien met le *tableau d'histoire* au sommet de la hiérarchie. Lui sont subordonnés les paysages à figures, le portrait et ensuite la nature morte ce qui montre la supériorité donnée à la représentation des sujets humains. Dans les *Essais sur la peinture*, Diderot remet en cause cette division. En considérant la possibilité de théâtralisation comme critère ultime lors de l'évaluation des tableaux d'histoire, il élargit le domaine de cette notion. Ce mouvement aboutira à la conséquence, qu'en effet, Diderot remet en cause la notion même de la hiérarchie des genres. Par la suite, Diderot propose une autre distinction d'après la nature animée ou inanimée. Il appelle peintres de genre "les imitateurs de la nature brute et morte" et peintres d'histoire "les imitateurs de la nature sensible et vivante".

Où est la place du *portrait* dans le champ conceptuel diderotien? Selon le critère établi par Diderot, il devrait faire partie de la peinture d'histoire puisque son sujet appartient à la nature animée.

C'est le caractère "incatégorisable" du portrait qui nous a menés à son examen plus détaillé. Par l'opposition de son sujet et de ses moyens de représentation à ceux du tableau d'histoire dont les critères sont beaucoup mieux définis, nous essayerons de placer le portrait dans le champ conceptuel de Diderot. Pour cette raison, regardons d'abord séparément ces deux genres.

¹⁴ DIDEROT, *Sur l'art et les artistes*, Présentation par Jean Seznec, Paris: Hermann, 1967.

¹⁵ OE. pp. 725-726.

IV. 1. Le tableau d'histoire

Le tableau d'histoire est un domaine spécifique - le plus apprécié - du "tableau" en général. La détermination du but du tableau d'histoire dans la représentation de l'action humaine majeure remonte à Aristote. La "grande peinture" qui doit montrer - selon Diderot tout comme selon l'Académie - le corps humain en action, est inséparable du critère de l'expressivité. Puisque "notre âme est un tableau mouvant après lequel nous peignons sans cesse (...)"¹⁶, il faut que la peinture rende les passions le plus fidèlement possible. C'est la lisibilité des sentiments qui met en mouvement le fonctionnement simultané des deux codes (pictural et poétique) chez l'interpréteur. Si le tableau est expressif, il éveille immédiatement chez le spectateur des états d'âmes particuliers sans que ce dernier doive s'occuper du déchiffrement.

La conception dynamique du tableau d'histoire le rend semblable à une scène théâtrale. Pour illustrer le processus de théâtralisation du tableau d'histoire, prenons un exemple du *Salon* de 1765.

Le Baptême russe de Le Prince nous est présenté dès le début comme si nous étions aussi des participants de la scène réelle. "Nous y voilà. Ma foi, c'est une belle cérémonie." Diderot parle à un interlocuteur fictif avec qui il entame une conversation tout en reconstituant la scène. Ce n'est qu'à peu près à la moitié de son texte qu'il nous dit: "Je veux dire que j'oubliais que je vous parle d'un tableau." La peinture a cessé d'être l'objet simple d'une description. En introduisant le spectateur dans la scène, elle est devenue un sujet agissant.

Le tableau d'histoire, avec ses sujets "nobles" absorbe le spectateur. Il se distingue du portrait qui, au contraire, exige une distance de la part de l'observateur étant donné que son sujet est constamment exposé au regard du public.

Nous posons ici encore une fois la question sur le statut du portrait. Au XVIII^{ème} siècle, la peinture de genre embrassait au sens large toutes les catégories à l'exception de la peinture d'histoire et du portrait, les deux genres donc qui retiennent notre intérêt. Le "genre" proprement dit avait pour objet les scènes de la vie intérieure et domestique.

¹⁶ DIDEROT, Denis, *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, in *Diderot Studies VII.*, Edited by Otis Fellows, Edition commentée et présentée par Paul Hugo Meyer, Genève: Droz, 1965. p. 64.

IV. 2. Le portrait

Prenons d'abord l'article de l'*Encyclopédie* (écrit par le chevalier de Jaucourt) pour illustrer la place du portrait dans la multiplicité officielle des genres. En peinture, le portrait est l'ouvrage qui imite d'après nature l'image, la figure et la représentation d'une personne. Son principal mérite est l'exacte ressemblance qui signifie la perfection essentielle dans ce genre.

Dans le *Salon de 1763*, Diderot conteste le recours à la ressemblance comme mérite unique du portrait qui n'est, selon lui, que l'avis des gens du monde. Les artistes par contre, prennent le critère de l'exécution parfaite pour décisif. C'est pourquoi Diderot reproche à Michel Van Loo le portrait ressemblant, mais mignard et rajeuni que ce dernier a fait de lui (*Salon de 1767*)¹⁷.

Regardons donc parmi les genres la place du portrait qui semble échapper au clivage proposé par Diderot entre peintres d'histoire et peintres de genre. Diderot accepte comme seul critère distinctif l'imitation de la nature animée dans l'un cas, et de la nature inanimée dans l'autre. Selon ce partage, le portrait devrait appartenir au genre noble. A l'approche de cette question, Diderot met aussi en jeu d'autres critères. Le dynamisme du tableau d'histoire, source des scènes imaginaires à reconstruire, est opposé au caractère immuable du portrait qui occupe ainsi une place inférieure.

Ce mépris ramène à Aristote, à la querelle des genres nobles et bas. Les portraitistes sont traités par les peintres d'histoire comme de "pauvres copistes" sans imagination, de serviles imitateurs d'une nature commune. Les portraitistes portent un mépris pareil à l'égard de la peinture d'histoire où tout est exagéré et outré, où il n'y a aucune ressemblance avec la vérité de la nature et dont le sujet n'existe que dans l'imagination. Tandis que le peintre d'histoire ayant pour objet d'imiter un modèle idéal, peut négliger les détails, le portraitiste qui travaille d'après un modèle véritablement existant, doit rendre tous les détails avec une exactitude rigoureuse.

Mais il serait erroné d'identifier les règles du portrait avec celles de la peinture de genre. Le portrait, comme catégorie indéfinissable, joue plutôt un rôle médiateur entre peinture de genre et peinture d'histoire. Il a de commun avec la première: l'exactitude des

¹⁷ *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* New York: Pergamon Press, 1969. tome XII, pp. 155-156. (fac simile)

¹⁸ OE, p. 510.

¹⁹ OE, p. 486.

détails et la ressemblance à un modèle immuable. Par contre, il partage avec la peinture d'histoire les critères de la représentation du sujet humain, de l'expressivité et de la noblesse, inséparables d'une certaine idéalisation.

Cependant le portrait, à mi-chemin entre deux catégories, peut se rapprocher par un glissement du tableau d'histoire. Le portrait en mouvement, tout comme le tableau, peut fournir la base des scènes à reconstruire. Par la dramatisation, il perd son immuabilité et devient dynamique. Inversement, le tableau d'histoire peut être également conçu comme composé de plusieurs portraits dont chacun porte le caractère d'expressivité.

Malgré la frontière vague entre tableau d'histoire et portrait et leur possibilité de se transformer l'un dans l'autre, Diderot tient à leur distinction. Ayant une prédilection à la fois pour l'exactitude des détails et pour la représentation du corps humain en action, en 1765, il croyait les trouver liées dans la peinture moralisante de Greuze.

IV. 3. Le "cas Greuze"

Lorsque, le 25 août 1765, le quatrième Salon ouvre ses portes au Louvre, Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) est déjà un peintre reconnu. La réception positive de ses ouvrages est due en premier lieu au genre, à la pathétique bourgeoise. La critique officielle, pareillement à Diderot, l'utilise comme moyen effectif contre les "moeurs corrompus" de la peinture frivole et dégradée à la manière de Boucher.

C'est au *Salon de 1765* que Diderot adresse le plus d'éloges à son peintre préféré qui y présente 16 peintures, dont la fameuse *Jeune fille qui pleure son oiseau mort*. Où placer les portraits et les tableaux d'histoire familiale de Greuze dans la hiérarchie des catégories? Prenons un exemple pour illustrer le "portrait en mouvement" qui se transforme en scène.

Diderot compare la *Jeune fille qui pleure son oiseau mort* à un petit poème. Il commence par louer le naturel et la vérité des détails pour oublier son rôle d'observateur, et finir par entrer dans le portrait,²⁰ "Bientôt on se surprend conversant avec cette enfant, et la consolant." Pourquoi donc la jeune fille, pleure-t-elle? C'est ici que l'imagination de Diderot entre en jeu. Il délivre le portrait de son immuabilité, le complète par les instants précédents en inventant une scène entière.

²⁰ OE, p. 533.

Tout comme au cas du tableau d'histoire, Diderot transforme le moment donné du portrait en durée. Il apprécie les mêmes qualités dans les deux genres, l'expressivité et le pathétique qui leur prêtent des traits dramatiques. Les peintures de Greuze que nous rangeons aujourd'hui parmi les tableaux de genre, montrent à côté de l'aptitude à la dramatisation, d'autres traits empruntés au tableau d'histoire (comme l'emploi des symboles et des attributs). Lorsque Diderot, dans le *Salon de 1763*, dit des portraitistes qu'ils leur faudrait une action pour avoir le talent d'un peintre d'histoire, il pense que tous les peintres doivent aller vers la catégorie la plus élevée. Greuze, vain et accablé des louanges, veut, de sa part, démontrer qu'il est capable d'accomplir ce devoir.

Après quatre ans de silence, il expose au Salon de 1769 son tableau d'histoire, le *Septime Sévère et Caracalla*. Pourtant, Diderot tout comme la critique officielle, est déçu par cette peinture. Quelle est la raison de cet échec en vertu duquel Greuze refuse d'exposer aux Salons et Diderot se détourne de son peintre favori d'auparavant?

Regardons la critique de Diderot: "Greuze est sorti de son genre: imitateur scrupuleux de la nature, il n'a pas ²¹su s'élever à la sorte d'exagération qu'exige la peinture historique." En introduisant des éléments "communs" dans un sujet historique, et tenant à la vérité des détails, le peintre a manqué aux lois du genre. Mais son défaut majeur réside sans doute dans l'expression. L'emploi des traits d'un excès psychologisant conduit à une dissonance, au moins du point de vue des règles académiques. Pourtant, le *Caracalla*, né au moment d'un changement de champ conceptuel en général, annonce certains traits du néo-classicisme des David.

Conclusion

Pour conclure, essayons de résumer brièvement le résultat de notre parcours autour du champ conceptuel de Diderot en 1765, regardé de notre point de vue et complété par l'exemple de Greuze.

Nous pouvons constater que Diderot, tout en tenant aux limites de la peinture et la poésie dans ses écrits théoriques, par la méthode de théâtralisation, tend à les transgresser dans ses critiques d'art. Concernant la hiérarchie des genres, Diderot abandonne l'interprétation traditionnelle de leurs frontières. Il juge le tableau d'histoire et le

²¹ OE, pp. 554-556.

portrait d'après ses propres critères dont le plus décisif est celui de l'aptitude à la dramatisation. Puisqu'il ne renonce tout de même pas à certaines lois qu'il impose aux peintres, la différenciation des genres reste toujours possible. Cela n'exclut pas cependant la virtualité de leur transformation l'un dans l'autre, conséquence indispensable du critère diderotien du changement perpétuel.

La conception dont nous n'avons parcouru qu'un seul aspect, arbitrairement détaché de son contexte, révèle l'harmonie et la continuité des idées de Diderot. Elles se trouvent centrées autour des points de condensation dont nous avons choisi celui de la hiérarchie.

C'est à ce point que nous devons nous poser la question suivante: dans quelle mesure est-il légitime de reconstruire un état d'un champ conceptuel hypothétique autour d'une notion - dans notre cas celle de la hiérarchie - dotée d'un statut négatif? Par cela, nous ne voulons en aucune façon remettre en question la notion même de la hiérarchie. Il s'agit d'une notion, empruntée à un canon traditionnel qui, intégrée dans la critique d'art de Diderot, gagne une valeur négative.

